

Lunds Universitet  
Språk- och Litteraturcentrum  
Filmvetenskap  
Handledare: Åsa Bergström  
2014-01-17

Oskar Nilsson  
FIVK01



*Iasis' stjärna*  
Bilder av verkligheten

# Innehåll

<b>Inledning; olika bilder av ”verkligheten”</b>	3
<b>1. Poetens bild</b>	5
1.2 En tredje värld	6
1.3 Sökandet efter subjektivitet	7
1.4 Mytens ideologi; länken till Verklighetens Semiologi	10
<b>2. Filmarens bild</b>	13
2.2 ”poem” eller ”berättelse”; förlagor och liknelser	14
2.3 Människans intima och plågade natur	17
2.4 Två världar	18
2.5 Filmteoretisk kollision i text och bild	20
2.6 Att representera verkligheten genom verkligheten	21
<b>3. Modersbild</b>	24
3.2 En högre sanning	25
3.3 Den ärvda verkligheten	27
<b>4. Iasis’ stjärna</b>	28
4.2 Amado mio	29
4.3 Världens begynnelse	30
<b>Sammanfattning</b>	32
<b>Källor</b>	34

## **Inledning; Olika bilder av ”verkligheten”**

Ett begrepp som jag, likt många andra, tillåtit mig att fascineras och grubbla över är ”verkligheten”. Ordet *verklighet* är i den diffusa benämningen något som kan beskriva en objektivitet. Ett begrepp som för människan fungerar som en värdering av det som kan ses, kännas och höras. Människans sinnen är utforskande verktyg i denna värderingsprocess. Tanken sorterar information och dikterar sedan bilden av vad vi kallar verklighet. Men är det som vi kallar verklighet då verkligen en objektivitet? Finns det kanske anledning att försöka hävda det motsatta? Verkligheten är subjektiv. Självklart finns det fog för att resonera kring detta. Den paradigmsökande humanisten gör ju inte annat än att försöka organisera, värdera och benämna verkligheten i alla dess former. Men vad är ”verkligheten”?

Den italienske poeten och filmskaparen Pier Paolo Pasolini (1922-1975) skrev under årtalen 1965-1967 ett antal filmteoretiska essäer. Han resonerar i dessa skrifter kring huruvida *filmens* språk är ett verklighetens språk. Pasolini kopplar här filmen till poesin och problematiserar vidare kring objektiva och subjektiva komponenter i denna typ av kommunikation. I detta uppstår då begreppet ”Filmpoesi” eller ”poetisk film”. Pasolini förankrar i dessa texter ständigt sina resonemang i semiologins, eller semiotikens, begreppsapparat och bryter plötsligt ut i en suggestiv insikt: ”Vi måste skapa verklighetens semiologi!”<sup>1</sup> Han vill med detta uttalande opponera för ett språk som kan likställas med människans talade språk och fortsätter: ”Filmen är alltså – eftersom den reproducerar verkligheten – verkligheten i skrift”.<sup>2</sup>

Denna uppsats ämnar behandla denne Pasolini och hur hans litterära förmågor och stilgrepp dikterar ett synsätt med vilket han senare angrep filmkonsten. Den ”poetiska filmens” aspekter förklaras och undersöks här i en närläsning av ett antal av Pasolinis filmskapelser i symbios med en kartläggning av ”Verklighetens Skriftspråk”. Dessa teoretiska infallsvinklar visar sig vara tätt sammanflätade i genomgången av Pasolinis originella filmspråk och föder således frågan: Kan Pasolinis teorier om ”filmen som poesi” anas i de egna verken och vad kan ”verklighetens skriftspråk” innebära i detta sammanhang?

I avgränsningssynpunkt blir det i denna text nödvändigt att koncentrera primärmaterialen. Vilket leder mig till de filmer som ligger till grund för den filmanalytiska problematiken. De tidigare filmerna: *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) och *Il vangelo secondo Matteo* (Matteusevangeliet, 1964) utgör första delen av analysarbetet då de för Pasolini behandlar

---

<sup>1</sup> Pier Paolo Pasolini, *Skrifter i fel tid* (Urval och översättning av Ingamaj Beck), Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposium 1993, s. 189. (I avsnittet: Om film och filmteori, s. 164-209. Artiklar skrivna 1965-1967).

<sup>2</sup> Ibid.

tidiga skeden i perceptionen av verkligheten; den romerska slummens trasproletariat och religionens myter och trosbegrepp. Efter dessa följer ytterligare tre fallstudier: *Edipo Re* (*Kung Oidipus*, 1967), *Teorema* (1968) och *Medea* (1969). Här kommer ytterligare problematik i förankring till ”verklighetens skriftspråk” göras i form av faders – kontra modersbild (”en ärvd verklighet”) och frågan kring industrialismens, konsumismens och konformismens frammarsch och övertagande av det italienska samhället betonas. Jag finner i primärmaterialet även nytta av att bearbeta Pasolinis litterära skapelser i dess olika former men fastslår filmerna som huvudobjekt för den teoretiska analysen.

Min förhoppning med denna text och valet av filmer blir således att påvisa den litterära Pasolinis dragning till de rörliga bildernas medium, men även att förklara hans teoretiska syn på mediet i sig. Uppsatsens inledande två huvudkapitel diskuterar olika skeden av Pasolinis förankring i konst och samhällsdebatt och kontextualiseras genom kopplingar till exempelvis den italienska neorealismen men även 1960-talets diskurser kring filmteoretiska frågeställningar och perspektiv. Här bemöts Pasolinis egna alster inom den filmteoretiska diskussionen i dialog med den bemötande kritiken som framlades i sammanhanget. Dock med en övervägande betoning på Pasolinis egen teori och praktik.

I de två avslutande kapitlen undersöker jag Pasolini och modersbilden vilken visar sig vara oundgänglig för dennes skapande, men även för den ideologiska läggningen och människosynen. Här tar jag upp det som jag inledningsvis nämnt som ”den ärvda verkligheten” för att slutligen övergå i en diskussion kring sexualitet och vitalitet i ett avslutande och vidare analytiskt manér.

Då forskningsämnet Pasolini ter sig tämligen utarbetat blir min avvägning av det sekundärmaterial som tillhandahålles mycket koncentrerat. Omfånget gällande denna kandidatuppsats tvingar mig att bortse från olika delar av den forskning som presenterats i ämnet. Med utgångspunkt i de verk jag valt att presentera och den typ av frågor som väckts ur litteraturen och filmerna blir det primära här att balansera Pasolinis egna texter med de monografier som i sin tur behandlar hans verk och biografi. Detta med tyngd på Pasolinis teorier kring ”Verklighetens skriftspråk” vilket, i min förhoppning, skall beskriva honom i olika bilder av det vi kallar ”verklighet”.

# 1. Poetens Bild

It was my mother who showed me how poetry could be written and not just read in school. One fine day, mysteriously, she presented me with a sonnet she'd composed in which she expressed her love for me (I don't know through which contortions of rhyme the poem ended with the words "of love for you I've lots"). A few days later, I wrote my first verses, in which I spoke of a "nightingale" and a "bosky dell".<sup>3</sup>

I ett tillägg till en senare utgåva av *Pier Paolo Pasolini: Poems*, i urval och översättning av Norman MacAfee, finner läsaren dessa författarens egna ord och funderingar kring diktningen. Med en kärleksgåva från modern blir en blott sju år gammal Pier Paolo Pasolini varse om en konstart som kom att definiera hela dennes konstnärliga och själsliga drivkraft.<sup>4</sup> Med dessa ord inleds också en återkommande problematik i hans levnadsteckning; i en mycket enkel men outhärlig dialektik; modern kontra fadern. En problematik som grundas i ett splittrat hem där moderns anti-fascism kom att bli grundpelaren för en intellektuell och tänkande Pasolini, i motsats till faderns världsbild som soldat i Mussolinis regim.<sup>5</sup> Denna binära konstruktion är något vi senare återstrålar till. Jag vill inledningsvis tillägna detta kapitel, poetens bild av verkligheten.

I detta kapitel undersöks Pasolinis tidiga filmer i ljuset av diktningen. Jag anser detta vara av grav vikt i förståelsen av de moment som presenteras i just dessa filmer. Poesin skapar i Pasolini en ung konstnär präglad av en splittring där subjektivitet undersöks med autobiografiska verktyg och placeras in i en sargad italiensk historia.

I en inledande beskrivning av filmskaparen Pier Paolo Pasolini möter vi denne i subjektivitetens utsvävningar och på så sätt i poesin. Med hjälp av den italienske skribenten, och kollaboratören, Enzo Siciliano kan vi benämna Pasolini som en så kallad "medborgarpoet". Siciliano likställer begreppet och applicerar det därefter på Dante. En kortare förklaring skulle kunna beskriva fenomenet som en skildring av motsättningar i allegorin. I fallet Dante understryker Siciliano även, hur de subjektiva aspekterna av moral och religion bemötes. En personlig skildring kan urskiljas i denna typ av diktning. Dessa subjektiviteter bildas genom personliga känslor starkt förankrade i poetens själsliga uppfattning av verkligheten. Diktjaget förvandlar abstraktionerna och förmedlar sedan en vers

---

<sup>3</sup> Pier Paolo Pasolini, *Pier Paolo Pasolini: Poems*, selected and translated by Norman MacAfee with Luciano Martinengo (första uppl. 1982) New York: Farrar, Straus and Giroux 1996, s. 222. (ur "Appendix to the new reader", 1970).

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, New Jersey: Princeton University Press 1990, s. 4.

där författaren bemöter sig själv i samhällets övergripande beskafter. Kopplingen till Dante visar sig återkomma för Pasolini och kan inledningsvis beskrivas genom hans poesi där den ideologiska och marxistiska övertygelsen pulserar men förblir kuvad under ett ständigt sökande.<sup>6</sup> Det är just detta sökande som blir nyckeln för denna uppsats då jag vill undersöka Pasolinis sökande efter verkligheten. Eller såsom filmvetaren Lars Gustaf Andersson insiktsfullt formulerat det i en text där denne kartlägger och behandlar just Pasolinis poesi, som ett: "[...] sökande efter ett uttryck som skulle kunna fånga det verkliga, en realism som skulle blottlägga själva livet om man så vill, var ett jagande efter vind".<sup>7</sup> Denne har även, icke att förglömma, skrivit en doktorsavhandling som behandlar Pasolinis filmkonst. Något vi får anledning att återkomma till. Andersson beskriver vidare hur konsten fungerar som ett verktyg för byggandet av det verkliga, men hur den samtidigt ständigt distanserar Pasolini i denna process.<sup>8</sup> Åter finner vi här en motsättning i Pasolinis skapande. En dialektik där konsten är verkligheten men också konstruktionen. Frågan som återstår blir då: är det, eller var det verkligen ett "jagande efter vind"?

## 1.2 En tredje värld

Författaren Pier Paolo Pasolini kom snabbt att presentera sig som flerspråkig i åtskilliga bemärkelser. Sam Rohdie beskriver, i sin *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, mycket elegant hur biografen skapat en poet som idkar en "mimetic poetry", alltså en "iscensättande diktning". Med detta menas att Pasolini, vars levnadsteckning utspelar sig i olika delar av det, på den tiden, turbulenta Italien, skapar text som utifrån sig själv beskriver "den andres" förhållanden.<sup>9</sup> Vidare beskrivning bemöter en Bologna-född poet som diktade på dialekt från moderns Friulien. Rohdie fortsätter och talar om poetens diktning, som stundtals är dialektal, och kopplar den till novellisten, vars språk utforskar det romerska subproletariatets terminologier, vilka vi får möta i de båda novellerna *Ragazzi di vita* (*Livets killar*, 1955) och *Una vita violenta* (*Ett våldsamt liv*, 1959). Det vill säga, både diktjaget och berättaren kan uppfattas rotlösa och kringdrivande då man ser till Pasolinis biografiska förutsättningar, men

---

<sup>6</sup> Pier Paolo Pasolini, *Pier Paolo Pasolini: Poems*, selected and translated by Norman MacAfee with Luciano Martinengo (första uppl. 1982) New York: Farrar, Straus and Giroux 1996, s. 7-8. (taget ur förordet skrivet av Enzo Siciliano s. 7-14.).

<sup>7</sup> Lars Gustaf Andersson, "Pier Paolo Pasolini och 'Gramscis aska'", i *Utsikter – föreläsningar från Helgonabacken*, ABSALON Skrifter utgivna vid litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Lars Gustaf Andersson, Anders Palm, Johan Stenström, Jenny Westerström, Författarna och Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1997, s. 22 (s. 9-23).

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Sam Rohdie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, Indiana University Press, London, by the British Film Institute 1995, s. 9.

resultatet demonstrerar en subjektiv storslagenhet; en beskrivning av verkligheten från båda sidor. Dels från den splittrade uppväxten, dels från anammandet ”den andres” problematik.<sup>10</sup>

Häri ligger det problemkomplex som ständigt följer Pasolinis motsägelsefulla hållning till verkligheten. Modern kom från den nordöstra regionen Friulien och var anti-fascist.<sup>11</sup> Fadern var soldat i Mussolinis kringresande armé. Pasolini själv föddes år 1922 i Bologna för att sedan flytta till storstaden Rom. Det är den ständigt närvarande solidariteten för tredje världen som här utvecklas för den unge poeten.<sup>12</sup> Verkligheten beskrivs nu bland unga hallickar och prostituerade som vandrar runt i en ruin av skyskrapor, ständigt hungriga, ständigt sökande. Det är således i den efterkrigssargade romerska slummen vi möter Pasolinis första *bild* av verkligheten, i de första filmerna *Accattone* (1961) och *Mamma Roma* (1962).

### 1.3 Sökandet efter subjektivitet

Utan att, i för stor utsträckning, tillskriva *Accattone* diverse självbiografiska aspekter, blir den i fallet Pasolini mycket grundläggande för all den mänskliga problematik som denne regissör väljer att belysa. I en pedagogisk närstudie av filmen delger Patrick Rumble olika synpunkter som dikterar de tidiga problemkomplexen som styr Pasolinis första avtryck i filmmediet. Då den tidigare nämnda kopplingen till Dante beskriver likheter de två sinsemellan, blir också verken i fråga adekvata att sammanföra. Stora delar av de kommentarer som florerar kring *Accattone* diskuterar just den ”heliga” aspekten av tematiken; både i berättelse och stil.<sup>13</sup>

Berättelsen förtäljes genom den unge och arbetslöse hallicken Vittorio (Franco Citti), vilken i sin tur vidhåller smeknamnet Accattone. ”Accattone” får betydelsen av något man skulle kunna beskriva som en sammanslagning av orden: lösdrivare, buse, odugling.<sup>14</sup> Bland denna tidigare nämnda romerska slum följer vi en sökande Accattone och hans följeslag i en omgivning där ambitionen kuvas under en slutna världens ovilja till givmildhet.

Efter att ha lämnat sin fru och sina barn tvingas Accattone och hans vänner livnära sig på diverse förkastligheter såsom prostitution och småkriminalitet. Men efter mötet med den vackra och naivt fromma Stella (Franca Pasut) förändras något inom Accattone vars ton och sökande blir alltmer ambivalent. Till en början försöker han sätta henne i arbete då hans tidigare inkomstbringare Maddalena (Silvana Corsini) blivit fängslad på grund av ett felaktigt

---

<sup>10</sup> Rohdie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, s. 9.

<sup>11</sup> Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, New Jersey: Princeton University Press 1990, s. 4.

<sup>12</sup> Pier Paolo Pasolini, *Gramscis aska* (Urval och tolkning av Arne Lundgren), Stockholm: Garzanti Editore & René Coeckelberghs Bokförlag 1975: s. 7-8. (taget ur Arne Lundgrens förord).

<sup>13</sup> Patrick Rumble, ”Accattone” ur *The Cinema of Italy*, Edited by Giorgio Bertellini, London: Wallflower Press 2004, s. 106.

<sup>14</sup> Ibid, s. 105.

vittnesmål. Hursomhelst blir det Stellas ovana i förhållandet till slummens vardagliga beskaffenheter som driver Accattone till upprottet med immoralismens vägar. Han möter nu sig själv i en förnyad dager då han genom diverse försök uppvisar en nyfunnen hederlighet. Med hjälp av brodern skaffar han sig ett jobb i hopp om att kunna försörja Stella istället för att exploatera henne. Detta visar sig kosta Accattone mer än beräknat som efter första dagens arbete, i en upplevd förödmjukelse, tvär sina ”hederliga” händer och återvänder till gatans lagar vilket sedermera resulterar i hans död.

För att återknyta till Patrick Rumbles analys ser vi vissa mönster i filmens berättarstruktur. Angående det som tidigare benämnts som det ”heliga”, rotar detta sig i kopplingen till Dante och ”medborgarpoeten”. Rumble fortsätter och belyser både de politiska aspekterna och de religiösa för att applicera dessa på det dåvarande Italien. Accattone blir kärlet som binder dem samman.<sup>15</sup>

Accattones ständiga sökande efter vad vi som åskådare senare förstår ligger utanför det handfasta, finner han således i Stella. Han blir förälskad. Kanske i henne, kanske i bilden av hennes verklighet, vilken vi i filmens början förstår är mycket skild från Accattones egen. Hursomhelst blir hennes existens i filmens universum något som skulle kunna diktera Accattones hypotetiskt annalkande frälsning. Rumble likställer henne, i teorin, med Dantes Beatrice, vilka nu tillsammans symboliserar de sökandes ledstjärna.<sup>16</sup>

Vår protagonisters död blir det som fastslår den profetiska och kristliga konnotationen då Accattone träder in i den slutliga offerrollen. Hans bortgång målar upp filmens religiösa aspekter i retrospektiv men inleder också något som för Pasolini kanske känns än mer centralt; nämligen oviljan att kuvas under ett moderniserat och likriktat Italien.<sup>17</sup>

Det är just genom denna första film och bryggan över till *Mamma Roma*, 1962, som man börjar förstå de kraftkollisioner som uppstår i Pasolinis filmspråk. Det är också detta som definierar hans sökande efter den sanna verkligheten. Angående den ideologiska problematiken rör sig även nästa film *Mamma Roma* i samma sfärer som Pasolinis noveller och *Accattone*.

Vi möter här en ny huvudkaraktär i form av Mamma Roma (Anna Magnani), vars livsöde artar sig i samma romerska slum och professioner. Detta trots att hon är pensionerad och därmed tillsynes entledigad från sin tjänst i prostitutionen. Pengarna hon inbringat genom sina

---

<sup>15</sup> Rumble, *The Cinema of Italy*, s. 106.

<sup>16</sup> Ibid (Liknelsen med Dante är något som flertalet av Pasolinis levnadstecknare gör, även så exempelvis Naomi Greene, som jag senare bemöter).

<sup>17</sup> Ibid, s. 107.



tjänster skall nu gå oavkortat till sonen, Ettore (Ettore Garofolo), och deras strävan efter ett, i det blomstrande Italien, ”hederligare” och bättre liv.

Såsom Naomi Greene påpekar i sin *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy* blir det mycket intressant att jämföra karaktärernas strävan efter, vad Pasolini återkommande belyser, den konformistiska och avdomnade bourgeoisien.<sup>18</sup> Likt Accattones öde blir slutfasen i livet för Mamma Roma även den av hopplöshet och död. Ettore brottas med tanken angående moderns förflutna som prostituerad och hamnar i ett skammens töcken där han i sin frustration begår ett tämligen småaktigt brott för att spärras in och därefter tyna bort. Mamma Romas innerliga sorg är det som utgör slutbilden och åskådarens väg genom den romerska slummens bortglömda sökande.<sup>19</sup> Denna strävan efter ”något bättre” lämpar sig inte i dessa bilder av vad Pasolini vill frammana som den sanna verkligheten. Häri ligger också det som ideologiskt sett skiljer honom från neorealismens skissering över det efterkrigssargade Italien. Greene beskriver vidare hur det mytiska och det heliga här förenas med ideologin som i själva verket motarbetar det förstnämnda.<sup>20</sup>

Med vidare förtydligande blir det med denna kombination dags att återstråla till stilen. Vi kan igen med hjälp av Rumbles text applicera Pasolinis filmspråk i en värld där filmen präglats genom neorealismens teckning över det trasiga landskapet. Tematiken i *Accattone* och *Mamma Roma* är likvärdig den som utspelar sig i neorealismens skildringar över fattigdom och utsatthet.<sup>21</sup> Det blir däremot intressant hur Pasolinis subjektiva värld nu träder in i bilderna. Medborgarpoetens förflutna binder samman religionens myter med den politiska aspekten. Rumble beskriver vidare den stilistiska kompositionen som ett slags ”frontality”, en frontalitet som påminner åskådaren om olika typer av helgonbilder.<sup>22</sup> Pasolini tecknar med kameran karaktärerna, dessa småtjuvar, hallickar och prostituerade med en slags högaktad intimitet. Genom långa tagningar får vi bemöta Pasolinis öga som drivs av en subjektivitet och eftertanke. Detta frontala, alltså upptagningen rakt framifrån, skulle kunna användas som en metafor för hur Pasolini besinningslöst angrep omvärldens ständiga kompromisser. Den kanoniserade och klassiskt berättade neorealismiska filmen fann nu med Pasolini, men, på skilda vis, också med exempelvis Antonioni och Bertolucci, en ekande vattendelare.<sup>23</sup> Även bland dessa kollegor hävdade Pasolini sitt kompromisslösa och originella filmspråk. Medan den italienska konstfilmen kom att skildra ett Italien på väg mot moderna tider och en

---

<sup>18</sup> Greene, *Cinema as Heresy*, s. 24.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid, s. 27.

<sup>21</sup> Rumble, *The Cinema of Italy*, s. 108.

<sup>22</sup> Ibid, s. 109.

<sup>23</sup> Ibid, s. 108.

växande medelklass, Rumble tar exempel ur Fellinis *La dolce vita* och Antonionis *L'Avventura*, så skulle Pasolini befinna sig hos de som stod utanför denna modell.<sup>24</sup> Med denna frontalitet florerar han bland de hopplösa, de immoraliska, hos de vars sökande ständigt slutar med livets längsta sömn i omvärldens glömska. På så sätt blir det genom döden vi möter Pasolinis första bild av verkligheten. Det blir också med livets slut som språngbräda vi tillåts fortsätta i sökandet efter verkligheten, då döden är det enda som för människan är determinerat.

#### 1.4 Mytens ideologi; länken till Verklighetens Semiologi

För att bortse från *Accattones* samhälleliga konnotationer har vi, som tidigare nämnts, synliggjort den religiösa och kristliga symboliken. Både *Accattones* och *Ettore*, i *Mamma Roma*, död alluderar på bilden av Kristi korsfästelse. I fallet *Accattone* förstärks detta bland annat genom referenserna till Dante. I fallet *Mamma Roma* understrykes inledningsscenen som beskriver och avbildar ett scenario likt Den sista måltiden.<sup>25</sup> Den religiösa aspekten och behovet av att närma sig det mytiska och oförklarliga är något som genomsyrar hela Pasolinis oeuvre. Naomi Greene beskriver Pasolinis förhållning till religiositeten som djupt rotad i barndomen och i den ”mystiska kristendomen”, upplevd under ungdomsåren i Friulien. Detta för att sedan i mötet med kommunistpartiets grundare Antonio Gramsci och den marxistiska ideologin bli varse den konflikt som således uppstår dem emellan.<sup>26</sup>

Ambivalensen som genomsyrar denna världsbild, kan i en återblick, definiera drivkrafterna i de tidiga filmerna, men blir grundläggande och direkt påtaglig i mötet med den tredje filmen *Il Vangelo secondo Matteo* (*Matteusevangeliet*, 1964).<sup>27</sup>

*Il Vangelo secondo Matteo* blir för åskådaren och läsaren av Pasolini dimensionsfylld till brädden då man belyser politikens och religionens aspekter men kan i detta fall förknippas än mer med den estetiska utveckling som Pasolini snabbt bevisar. De frontala upptagningar som behandlat gatupojkarna i *Accattone*, de så kallade helgonbilderna, hänger stundtals kvar men styrks nu i ett sammanhang som med konkreta medel skall definiera Pasolinis sökande efter realismen, ett sökande som även i detta fall benämner något mycket paradoxalt. Greene belyser Pasolinis tvetydighet inför realismen eller naturalismen och jämför närbilderna av karaktärerna i exempelvis *Accattone* med neorealismens ”korrekta flöde”. Ett flöde som förklaras med temporala och spatials termer. Hon beskriver hur: “[...] the neorealists waited

<sup>24</sup> Rumble, *The Cinema of Italy*, s. 110.

<sup>25</sup> Greene, *Cinema as Heresy*, s. 26.

<sup>26</sup> *Ibid*, s. 16, 27.

<sup>27</sup> *Ibid*, s. 28.

patiently for reality to unveil itself [...]”<sup>28</sup>, medan Pasolinis kamera bryter kontinuiteten för att således dekonstruera verkligheten och rekonstruera den. Användandet av icke-professionella skådespelare är något som förstärker denna process men som åter skiljer Pasolinis och neorealismens intentioner och metoder. Neorealismen jagade verkligheten genom att använda amatörer, så även Pasolini men med helt skilda preferenser. I avbildandet av verkligheten blev de icke-professionella aktörernas funktion det motsatta av vad de symboliserade i de neorealistiska filmerna. Det var just avsaknaden av det *naturliga* i vilket Pasolini fann något *verkligt*. Greene exemplifierar i en motsats hur arbetet med Anna Magnani i *Mamma Roma* tedde sig problematiskt då hennes skådespelarträning innefattade en medveten strävan efter att ”verka vara naturlig”. Greene beskriver även hur användandet av amatörer ger Pasolini en genomgående beslutsrätt på hur filmens universum skulle behandlas. Deras inverkan på slutprodukten blir inte större än den av klippningen eller kameraarbetet.<sup>29</sup>

Detta återknytes till *Il Vangelo secondo Matteo* där vi igen med hjälp av Naomi Greene kan se hur subjektiviteten förskjutits då filmspråket funnit en förändring.<sup>30</sup> I både *Accattone* och *Mamma Roma* finner vi medborgarpoetens ständiga närvaro både i stil och i berättelse; de skapar en subjektiv verklighet. Förlagan i vilken Pasolini funnit *Il Vangelo secondo Matteo*, skulle kunna med en tämligen burdus förklaring tillskrivas en mer objektiv verklighet då evangeliet enligt Matteus beskrivits och tolkats ur ett historiskt sätt vidare bemärkelse. Men trots subjektivitetens förskjutning finner vi häri den originalitet som Pasolini förkroppsligar i ideologins och religiositetens övertygelser. Greene inflikar mycket träffande: ”The counterpoint or play of oppositions characterizing Pasolini’s early films is, in fact, reversed in *Il Vangelo*, where the subject is mythic and epic; the style realistic.”<sup>31</sup> Denna beskrivning skulle kunna innefatta en förändrad Pasolini, en medborgarpoet som förlorat den egna rösten. Men även om stilen, som antagit en mer ”dokumentär” form med neorealistiska verktyg, förändrats blir det dock endast en förskjutning av subjektiviteten.<sup>32</sup> Verkets ”realistiska” berättandeform blir nu något som inte endast beskriver en estetisk motivation utan något som förhåller Pasolini till filmkonsten med en djupare och mer teoretisk läggning i förklaringen av den konstnärliga processen.

Då *Il Vangelo secondo Matteo* mottogs i ett spektra byggt av djupt olikartade tankesätt blev också reaktionerna skilda. Och inräknat Pasolinis egen ideologiska övertygelse, den av

---

<sup>28</sup> Greene, *Cinema as Heresy*, s. 41.

<sup>29</sup> Ibid, s. 40-42.

<sup>30</sup> Ibid, s. 74-75.

<sup>31</sup> Ibid, s. 75.

<sup>32</sup> Ibid, s. 75.

en marxistisk läggning, blev även resultatet överraskande för offentligheten. Precis som i fallet med *Accattone* fick Pasolini motta hetsig kritik från den radikala vänstern då hans Kristus-film uppfattades som förvånansvärt sakral till sin natur. Då den välavvägda balansen mellan politik och kristendom fick genklang hos både marxister och katoliker i hemlandet, är det likväl med denna film man kan urskilja det internationella genombrottet för Pasolini som filmskapare.<sup>33</sup> För att koppla innehåll och estetik till Pasolinis teoretiska förhållningssätt till filmskapandet är det just genom hans val att behålla den mytiska och mirakulösa delen av Jesu liv som en påtaglig stomme i kompositionen. Greene menar att filmen fungerar som en kritik mot den ”strömning av irrationalism” som Pasolini kunde urskilja i bilden av den då rådande kristendomen, eller närmare bestämt katolicismen, i Italien. Istället för att beskriva dessa båda sidor, marxismen och kristendomen, som svulstiga ytterligheter, såg Pasolini släktskapet dem emellan. Hans känsla för barndomens mytiska bild av religionen bands samman med den levnadskraft han senare fann i kommunismens ideal.<sup>34</sup>

Den subjektiva verkligheten blir alltså i detta fall inte bara förskjuten för Pasolinis filmskapande utan demokratiseras plötsligt genom Kristus-skildringen. Det är i organisationen av det mytiska som bygger poetens och människans bild av de frågor verkligheten föder. Greene förklarar genom Pasolinis ord: ”den subjektiva verkligheten”, och binder samman denna med miraklernas existens för de som väljer att uppfatta dem. Exempelvis för de syditalienska bönderna eller för invånarna i det dåtida Palestina. Greene citerar och förklarar Pasolinis ”subjektiva verklighet” och miraklet som: ”[...] the innocent and naive explanation of the real mystery which lives in man, of the power hidden within him.”<sup>35</sup> Därför valde han att förtälja Jesu liv genom den troendes ögon.<sup>36</sup>

Trots detta innefattar filmens stilistiska grepp olika dimensioner som beskriver det ”marxistiska” i berättelsen. Tidens maktstrukturer och den revolutionära Jesus betonas genom kameravinklar och karakteristisk musik. Användningen av Bach och Mozart förstärker de högtidliga stunderna, medan toner av vad som påminner om en slags afrikansk spirituell musik ger styrka åt de extatiska momenten.<sup>37</sup> De politiska aspekterna sammanflätas dock ständigt med de religiösa myterna. En av filmens kraftfullaste passager kan påpekas vara just en sekvens som understryker Pasolinis dialektiska spel mellan poetens bild av verkligheten och polemikens essenser som senare riktas mot den alienerade medelklassen. För att förklara

---

<sup>33</sup> Greene, *Cinema as Heresy*, s. 72.

<sup>34</sup> Ibid, s. 70-71.

<sup>35</sup> Ibid, s. 73-74.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid, s. 76.

detta blir det viktigt att nämna *Sopraluoghi in Palestina (På plats i Palestina, 1965)* vilken är en inspelning av dokumentär karaktär där vi får följa Pasolinis jakt efter inspelningsplatser för Matteusevangeliet. Det Heliga Landet kom snabbt att visa sig bristfälligt och ur fas med den bild av landskapet Pasolini ville förmedla, då modernismens bebyggelse blivit alltför påträngande. Huvudproduktens process förflyttas således till södra Italien där vi för första gången får möta Pasolini i det orörda och tillsynes primitiva landskapet.<sup>38</sup> Sekvensen jag här vill lägga tyngd på beskriver en ensamt kringvandrande Jesus i det arkaiska landskapet. Scenen bygger på ett sökande efter något som med handfasta begrepp blir svårförklarligt. De tidigare frontala upptagningarna beblandas nu med en rörelsebenägen kamera som förstärker känslan av en svarslöshet. Jesus besitter detta svar men samtidigt är han ovetande. En slags medborgarpoet som vandrar i det orörda och karga i en förvrängd spegelbild av *Accattones* ruiner. Hans närvaro styrker människans frånvaro på denna plats. Den sakrala och vördnadsfyllda bilden av Kristus som Pasolini här förmedlar symboliserar det svarslösa sökandet som beskrivs genom den subjektiva verkligheten. Landskapet förstärker denna process men problematiserar bilden vidare då den för Pasolini beskriver det orörda och kraftfulla inom människan.<sup>39</sup> Människans frånvaro i detta landskap symboliserar samtidigt dess annalkande och kroppsliga närvaro, vilken för Pasolini inleder en kamp mot den stumma och avdomnade människans svaghet inför konformismens förrädiska förklädnad i det moderna och ekonomiskt blomstrande Italien.

## 2. Filmarens bild

[...] cinema forced me to remain always at the level of reality, right inside reality: when I make a film I am always in reality, among the trees and among people like yourself; there is no symbolic or conventional filter between me and reality, as there is in literature. So in practice the cinema was an explosion of my love for reality.<sup>40</sup>

Under två veckor 1968, tillåts Oswald Stack intervju den nu etablerade filmskaparen Pier Paolo Pasolini.<sup>41</sup> I denna intervjubok kan läsaren genom Stacks frågor möta Pasolinis tankar kring uppväxten och politiken, men kanske framförallt konstnärskapet. Med dessa ovanstående ord proklamerar Pasolini suggestivt sitt förhållande till filmkonsten som den

---

<sup>38</sup> Greene, *Cinema as Heresy*, s. 70.

<sup>39</sup> Ibid, s. 70.

<sup>40</sup> Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack*, London: Thames and Hudson, BFI 1969, s. 29.

<sup>41</sup> Ibid, s. 10.

yttersta hyllningen till verkligheten. För åskådaren väcks således frågor kring hur detta fungerar, hur det ter sig i filmspråket. I föreliggande texts inledning beskrev jag kortfattat ytterligare uttalanden som i sammanhanget kan bli nyttigt att undersöka. Under åren 1965-67 skrev Pasolini ett antal filmteoretiska essäer. I dessa tar han upp begrepp såsom ”Filmpoesi”, ”poetisk film” och ”Verklighetens Semiologi”. Med semiotikens begreppsapparat beskriver Pasolini i dessa texter hur filmens struktur är den av ett verklighetens skriftspråk; ett slags språk som med subjektiva och objektiva komponenter förmedlar verkligheten och hur montage slutligen ger bilderna dess mening och betydelse.<sup>42</sup>

I detta kapitel skall ytterligare filmer undersökas i ljuset av filmvetenskapliga frågeställningar och teorier. Här närmar vi oss även en annan typ av *poetisk* prägel, detta i form av en mer stringent och analytisk ton kring huruvida poetens verklighet och subjektiviteten kan översättas i de rörliga bilderna. Och trots att medborgarpoetens närvaro i den samhällliga problematiken är ständig blir tonen i filmspråket förändrad. En polemisk skärpa kan antydans och Pasolini träder nu in i filmkonstens universum med ytterligare intellektuella ifrågasättanden. Min avsikt är att genom vidare analyser av de senare filmerna *Edipo re* (*Kung Oidipus*, 1967), *Teorema* (1968) och *Medea* (1969) kartlägga detta ”verklighetens skriftspråk” och på så sätt sammanstråla med de tidigare filmerna som i retrospektiv kan få nyare innebörder.

## 2.2 ”poem” eller ”berättelse”; förlagor och liknelser.

Genom essän ”Filmpoesi” belyser Pasolini människans ”inre kommunikationsvärld”, där drömmar och minnen florerar, kontra de kommunikationer som språket och exempelvis gesterna beskriver.<sup>43</sup> Låt oss för enkelhetens skull dela upp de båda i just en ”inre” och en ”yttre” kommunikationsvärld. Pasolini fastslår hursomhelst här att det är bilder, eller *bildtecken*, det handlar om. Dessa bilder och detta bildspråk kan yttras via gemensamma referenspunkter men är till en grund subjektiva då de rör sig i våra drömmar och minnen, menar Pasolini.<sup>44</sup> Filmen som de rörliga bildernas medium borde alltså enligt honom själv vara: ”[...] utpräglat subjektiv och lyrisk”.<sup>45</sup> Därav begreppet ”filmpoesi”.

---

<sup>42</sup> Pier Paolo Pasolini, *Skrifter i fel tid* (Urval och översättning av Ingamaj Beck), Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposium 1993, s. 189. (I avsnittet: Om film och filmteori, s. 164-209. Artiklar skrivna 1965-1967).

<sup>43</sup> Ibid, s 165.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid.

Men trots detta kan vi redan på nästa sida läsa: ”Med ett ord är filmen, eller bildspråket, av tvetydig natur. Det är samtidigt extremt subjektivt och extremt objektivt [...]”.<sup>46</sup> Fortsättningsvis gör Pasolini här skillnad på vad han kallar ett ”poem” kontra en ”berättelse”, vilka i litteraturen kan urskiljas mycket tydligt. Filmen i fråga blir således ett medium som, å ena sidan, förmedlar ett ”poetiskt språk” men tillägnas i övergripande mening ett mer traditionellt ”prosa-språk”.<sup>47</sup> Bill R. Scaglia, från St. Mary’s Seminary & University, diskuterar i sin text *Towards a Semiotics of Poetry and Film: Meaning-Making and Extra-Linguistic Signification* (ur *Literature/Film Quarterly*; 2012; 40) just hur Pasolini försöker definiera det ”poetiska filmspråket”. Scaglia belyser även hur Pasolinis argument stammar ur en diskurs kring lingvistiska begrepp och hur den poetiska aspekten av filmskapandet vill frångå den strukturalistiska formen i det berättande filmspråket, alltså ”prosa-språket”.<sup>48</sup> Pasolini fortsätter och beskriver en ”fri, indirekt subjektivering”, vilken i sin tur handlar om huruvida en karaktär kan förmedla ett händelseförlopp endast via inre allusioner.<sup>49</sup> Dessa teorier framstår som tillsynes intrikata, vilket de också blir i förhållande till all teoribildning som existerar både kring litteratur - och filmspråk, men kanske framförallt i förhållande till semiotikens termer. Scaglias text framhåller detta, men än med gedigna försök till att uppnå en förståelse kring den problematik som uppstår. Han understryker i sin text hur Pasolinis syn på hur detta till slut skulle kunna förkroppsligas, ter sig ambivalent och aningen pessimistiskt, men betonar trots detta vikten av att kunna utforska metoderna kring denna ”filmposi”.<sup>50</sup>

Därför kan det dock, även om saken framstår som aningen diffus, bli intressant att applicera begreppen i sökandet efter ”verklighetens skriftspråk”. ”Poemet” och ”berättelsen” symboliserar en följd av vad Pasolini benämnde som ”inre” och ”yttre” kommunikationsvärldar. Detta kan förankras i användandet av förlagor. Peter Bondanella betonar, i sin, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, hur de senare filmerna kom att klargöra Pasolinis avstånd från det neorealismiska arvet, vilket vi kunnat antyda i de tre tidiga filmerna. Detta tar form i ett än mer konkret närmande av myt och ideologi.<sup>51</sup> Texten som ligger till grund för Pasolinis film *Edipo re (Kung Oidipus, 1967)*, är den av Sofokles pjäs med samma titel. Med en förskjutning av de freudianska begreppen målar Pasolini upp

<sup>46</sup> Pier Paolo Pasolini, *Skrifter i fel tid* (Urval och översättning av Ingamaj Beck), Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposium 1993, s. 166. (I avsnittet: Om film och filmteori, s. 164-209. Artiklar skrivna 1965-1967).

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Bill R. Scaglia, *Towards a Semiotics of Poetry and Film: Meaning-Making and Extra-Linguistic Signification*, *Literature/Film Quarterly*; 2012; 40, 1; ProQuest Direct Complete, s. 46.

<sup>49</sup> Pier Paolo Pasolini, *Skrifter i fel tid*, s. 169.

<sup>50</sup> Ibid, s. 48.

<sup>51</sup> Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, London: Continuum International 2001, s. 275.

en berättelse som med autobiografiska verktyg går i linje med problematiken kring fadern och modern. Vilket i detta fall beskriver ett aningen mer uttalat hat gentemot fadersbilden, snarare än fixeringen av modersbilden.<sup>52</sup>

Filmvetaren Lars Gustaf Andersson, som jag inledningsvis nämnt, diskuterar viktiga faktorer kring dessa aspekter av filmens upplägg i sin avhandling *Änglarnas Barn: En studie i Pier Paolo Pasolinis filmer*, då han tar upp begreppet *remytifiering*.<sup>53</sup> Andersson beskriver hur: ”Pasolini förhåller sig till den historiska personen på princip samma sätt som till Kristus i Matteus-filmen, dvs han försöker remytifiera gestalten och samtidigt relatera denna till en modern kontext och därmed problematisera tillägnet av denna moderna version av myten.”<sup>54</sup> Denna remytifiering uppstår således då man applicerar problematiken på just de autobiografiska faktorerna men även då Pasolini genom liknelser beskriver komplexa förhållanden till ideologi och samtid.<sup>55</sup> Även inspelningsplats har här, på samma sätt som intrigerna, anpassats efter bilden av verkligheten i vilken Pasolini vill skildra analoga kompositioner i landskapet. Därför förflyttades Kung Oidipus från Grekland till Marocko, såsom Kristus från Palestina till det syditalienska karga och primitiva landskapet.<sup>56</sup>

Men det blir kanske främst i förskjutningen av intrigen vi finner det som jag här vill lägga vikt vid; nämligen förhållandet mellan poem och berättelse. Sam Rodhie beskriver komponenterna som ett spel mellan nutid och dåtid.<sup>57</sup> I detta fall beskriver *Edipo Re* för oss tre olika scenarion där det första utgör en barndom, i vilken vi finner Pasolinis egen problematik; en mor sköter varsamt om sitt barn medan en spännig i faderns blick uppstår. Detta finner sin plats i en slags förkrigsmiljö, där fadern bär uniform. Nästa scenario utgör myten, det vill säga historien och myten i vilken Kung Oidipus (Franco Citti) söker sitt öde. Här möter åskådaren ett mer arkaiskt landskap. Slutligen följer en vandrande man, en blind Oidipus, omgiven av en påtaglig men intetsägande modernitet både vad gäller människa och landskap. Myten, som Pasolini själv hävdar, skall framstå som en dröm, både i estetik och i innebörd.<sup>58</sup> Alltså måste de passager som speglar en slags samtid ställas i förhållande till detta, och på så vis representera en slags verklighet. För att återknyta till Rodhies resonemang handlar det således om dåtidens dröm i förhållande till nutidens mardröm: ”In *Edipo re* the

---

<sup>52</sup> Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, s. 275.

<sup>53</sup> Lars Gustaf Andersson, *Änglarnas barn: En studie i Pier Paolo Pasolinis filmer*, Lund: Bokbox förlag: Nova Press 1992: s. 56.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, s. 276.

<sup>57</sup> Rodhie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, s. 45.

<sup>58</sup> Stack, *Pasolini on Pasolini*, s. 122.



past is the dream of the present and the present is the nightmare of the past.”<sup>59</sup> Häri ligger just den återkommande problematiken kring sökandet efter den sanna verkligheten. Den inre kommunikationsvärlden ställs mot den yttre. Men i detta fall blir Pasolinis semiotiska läggning aningen mer problematisk då ”poemet” och ”berättelsen” tycks ha bytt skepnad. Drömmen, som i detta fall, representerar en berättelse, en prosa, ställs mot en verklighet som skildrar ett poem, något utom-mänskligt. Berättelsen i vilken vi möter den historiske Oidipus förtäljer ett tämligen klart flöde i intrigen. Vi som åskådare förstår vad som sker, vilket slutligen gör historien determinerad, den har en början och ett slut. Spelet mellan drömmen och verkligheten blir i detta fall det som betonar människans, och kanske Oidipus, behov av sökandet. Poemen, inledningen och slutsekvensen, belyser både minnen i det förflutna och det svarslösa vi finner i framtiden. Pasolinis karaktärer rör sig ständigt mellan dessa komponenter och försöker organisera de olika bilderna av dessa ”verkligheter”.

### 2.3 Människans intima och plågade natur

Rohdie skriver också hur Pasolini leker vidare med dessa aspekter kring drömmen och verkligheten. Han diskuterar hur Pasolini såg nutidens aktualiteter som en ”overklighet” medan myternas förflutna, i vilket Pasolini fann det arkaiska och asketiska, var det som tedde sig verkligt.<sup>60</sup> *Teorema* som utkom 1968 spinner vidare på denna tematik men förflyttar miljöer och karaktärer till en mer homogen och samtida anda, den i form av bourgeoisiens lätt bedövade vardagligheter. Detta är Pasolinis första frontala möte med denna, vad han själv ansåg vara, den mest förkastligaste av klasser. Peter Bondanella belyser hur *Teorema* betyder ”teorem”, dvs. en matematisk hypotes, och hur filmen är konstruerad på detta sätt: ”[...] a demonstration of an abstract idea that resembles a parable or an allegory.”<sup>61</sup> Detta är som vi tidigare förstått en mycket träffande kommentar då vi bemöter Pasolinis filmspråk, i vilket påståenden ständigt arbetar för att bevisas. I fallet *Teorema* är påståendet och så även slutsatsen, tvetydig och ambivalent. Skådespelaren Terence Stamp gestaltar filmens huvudkaraktär, eller snarare ”huvudkraft”. Hans karaktär kallas ”Besökaren” och syftet med dennes besök anlägger ett påtagligt tumult i den likriktade medelklassfamiljens meningslösa liv. Besökarens möte med var och en av familjemedlemmarna, inklusive hembiträdet, tar form i sexuella kontakter, vilka till en början verkar förlösa deras tidigare tomma liv. Det är först när denne rubricerar sin avresa som berättelsen tar en intressant vändning. Modern rycks upp

---

<sup>59</sup> Rohdie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, s. 45.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, s. 279-280.

ur en lyxens sömn och börjar i hemlighet bedriva sexuella möten med fler unga män. Fadern ifrågasätter sig själv och sitt syfte som fabriksägare medan dottern hamnar i ett paralyserat tillstånd av ångest och apati. Sonen som innan Besökarens avresa konstaterar att han nu måste bemöta sin: ”intima och plågade natur”, förlorar förståndet och spenderar resten av händelseförloppet i en konstnärlig galenskap. Den enda som skonas från ett själsligt fördärv är hembiträdet. Hennes klasstillhörighet räddar henne. Besökarens inverkan på henne fungerar i total motsats till resterande familjemedlemmar då hon återvänder till sin proletära hembygd för att utföra gudomliga mirakel.

Bondanella betonar hur *Teorema* kanske är Pasolinis främsta hatbrev till bourgeoisieens växande och på så sätt människans vandrande mot en teknologisk och modern konformism. Besökargestalten är en gudomlig kraft som genom sin närvaro gör familjen medveten om deras eviga svagheter. Detta förstärks ytterligare genom hembiträdet som välsignas genom hans närvaro och sprider miraklet vidare.<sup>62</sup> Intrigen visar dock även en andra aspekt av Pasolinis människosyn, vilken jag hävdar, kan finnas i just filmspråkets ”poetiska” inslag där den gudomliga kraften, även om den både välsignar och förgör, blir det som binder problematiken samman. *Teorema* kan ses som en ledstjärna i detta resonemang då den understryker just människans intima och plågade natur i den sanna verkligheten. Den verklighet vi tillsammans befinner oss i, men i vilken vi förblir evigt ensamma.

## 2.4 Två världar

Det finns en struktur att utläsa som definierar *Teorema* och *Edipo re* på olika sidor av Pasolinis spektrum då man betonar filmspråkets utformning. *Edipo re* rör sig mellan två världar eller verkligheter. De tre delarna som skapar filmens helhet utgör i sin ordning tre aspekter: den autobiografiska, den remytifierade och slutfasen där människan frågvist söker efter en förlorad identitet. Sekvenserna betonar en slags växling mellan samtid och dåtid med en koncentration på myt och ideologi. *Teorema* i sin tur befinner sig i en värld eller verklighet där människan blivit varse om sin egen förkastlighet. Här utspelas händelseförloppet inom ett och samma universum nämligen hos bourgeoisie. Filmen är kausalt tillfredsställande men Pasolini indikerar något som skall fånga åskådarens uppmärksamhet då han kontinuerligt klipper in bilder på ett dammande vulkanlandskap. Dessa bilder planterar diverse frågor hos åskådaren som slutligen även i betraktelsen av *Teorema* hamnar i ett tudelat filmuniversum. För att spekulera vidare kring hur samspelet mellan poem och berättelse påverkar

---

<sup>62</sup> Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, s. 282-283.

uppfattningen av dessa kinematografiska verktyg introduceras *Medea*. Filmen som utkom 1969 avslutar Pasolinis personliga utsvävningar inom mytologins essenser och utspelas inom ett och samma filmuniversum. Detta avskiljer den från *Edipo re*, men även till viss del *Teorema*, vad gäller berättarform. *Medea* finner sin förlaga i Euripides verk och skiljer sig från *Edipo re* då den, såsom Bondanella påpekat, framhåller Pasolinis personliga förhållande till myt och ideologi medan *Edipo re* snarare väcker frågor kring människans individuella öden.<sup>63</sup> Filmen betonar dock religiösa och filosofiska meningsskiljaktigheter mellan olika kulturer, snarare än att lägga vikt vid de marxistiska aspekterna angående klasskillnader.<sup>64</sup>

*Medea* lägger vikt vid två karaktärer: Medea (Maria Callas) och Jason (Giuseppe Gentile). Medea brottas med rationalistiska och civiliserade impulser, vilka riskerar hennes mer primitiva och mytologiska bakgrund. Jason å andra sidan representerar berättelsens rationalistiska impuls, vilken i sin tur symboliserar ett avstånd från myt och religion. I denna krock världar emellan finner vi Pasolinis kompromisslösa förhållningssätt till både livsuppfattning och filmspråk.

Robert S. C. Gordon angriper som språkvetare denna problematik i sin Pasolini-monografi *Pasolini: Forms of Subjectivity*, vilken grundar sig i det som föreliggande uppsats inledningsvis presenterat; nämligen i poesin.<sup>65</sup> Gordon understryker och bekräftar det som vi tidigare implementerat angående Pasolinis förmåga till så kallad ”själv-representation” i verken.<sup>66</sup> Då jag tidigare kopplat denna aspekt av Pasolinis filmskapande till begreppet ”medborgarpoet” och hur poesin tar form som ett iscensättande av en viss problematik blir det även angående *Edipo re*, *Teorema* och *Medea* givande att göra detsamma. Gordon i detta fall tillhandahåller en aspekt som polariserar denna syn på filmspråket då han ser hur diktjaget och subjektiviteten i många fall framhålls som latent och utspritt över filmernas helheter. Pasolini skapar här olika arketyper, vilka i filmerna förmedlar identiteter och motsättningar.<sup>67</sup>

*Edipo re*, *Teorema* och *Medea* uppnår just detta genom att bedriva olika slags ambitioner gentemot alla de problemkomplex som målas upp. De beskriver i sin tur var och en historiska perspektiv men tvingar ständigt läsaren att försonas med samtidens frågeställningar, samtidigt som de alla förespråkar en mer filosofisk läggning i frågan kring förhållandet mellan människa och samhällsstruktur. Och för att återstråla till Gordons skrift blir det fördelaktigt att tillskriva denna dialektik Pasolinis poetiska strategier som ständigt förhåller sig

---

<sup>63</sup> Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, s. 277.

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Robert S. C. Gordon, *Pasolini: Forms of Subjectivity*, New York: Oxford University Press 1996, s. 200.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Ibid.

dubbeltydigt till både verk och budskap.<sup>68</sup> Alltså befinner vi oss i ytterligare en kluvenhet då det filmiska språket hela tiden varit en reaktion på det faktum att poetens bild av verkligheten krockat med filmarens. Litteraturen skall då översättas till verklighetens skriftspråk, vilket den gör när poeten nu förvandlats till filmare.

## 2.5 Filmteoretisk kollision i text och bild

Tidigare har jag talat om begreppen ”poem” och ”berättelse”, men även filmpoesi och verklighetens semiologi. Resonemangen kan för den ovana, liksom för den vana, läsaren av Pasolini framstå som oklara och diffusa, vilket är förståeligt då hans filmteoretiska utläggningar mottagits som svårhanterliga och ibland till och med upprivande. Naomi Greene bearbetar Pasolinis lingvistiska läggning i ett mycket genomgående kapitel i sin *Cinema as Heresy* och belyser multipla aspekter av detta ”verklighetens skriftspråk”. Hon tar där upp hur mottagandet av Pasolinis essäer skapade ett skeptiskt genklang hos olika teoretiker, däribland Christian Metz och Umberto Eco, vilka fann det ovetenskapliga i att Pasolini adresserar problematiken som en poet.<sup>69</sup> Metz med flera förhöll sig till problematiken med en lingvistiskt mer stringent behandlingsmodell av vad språket, både i text och bild, innebar för brukarna av det. Pasolini lät sig dock inte kuvas utan drev samtalet vidare med Metz genom sin text ”The Written Language of Reality”, i vilken han hävdar hur filmens språk dikterar nya villkor för både avsändare och mottagare då den enstaka bilden inte är filmens minsta beståndsdel, som exempelvis ordet i språket, utan objekten vi finner i den. Därför menade Pasolini att filmen inte skapar en kommunikation som blott ”avbildar verkligheten”, som exempelvis Metz, utan en verklighet skapad genom verkligheten själv.<sup>70</sup> Greene, å andra sidan, angriper diskussionen på ett systematiskt och tämligen rättvist sätt då hon delar upp resonemangen i tre delar: först undersöker hon de kulturella och politiska diskurserna angående den filmanalys som rådde på 1960-talet, sedan beskriver hon filmsemiotikens grunder, vari hon placerar Pasolini som filmskapare men även som teoretiker, slutligen binder hon samman Pasolinis begrepp ”filmpoesi” med dennes egna filmspråk, något som i hennes egen åsikt betonas som det viktigaste.<sup>71</sup> Hon framhåller också den franske filosofen Gilles Deleuze vars kommentarer ”omformade” Pasolinis filmteoretiska intentioner, då han placerade dem i en bredare

---

<sup>68</sup> Gordon, *Pasolini: Forms of Subjectivity*, s. 200.

<sup>69</sup> Greene, *Cinema as Heresy*, s. 92-93.

<sup>70</sup> Pier Paolo Pasolini, *Heretical Empiricism*, Translated from *Empirismo eretico* 1972, Aldo Garzanti Editore, by Ben Lawton and Louise K. Barnett, First Eng. ed. by Indiana University Press 1988, Second eng. ed. by New Academia Publishing, Washington 2005, s. 200-201. (ur ”The Written Language of Reality”, s. 197-222).

<sup>71</sup> Greene, *Cinema as Heresy*, s. 93.

filosofisk kontext.<sup>72</sup> Även Sam Rohdie betonar detta och förklarar det genom att beskriva hur Pasolinis filmteori är av samma struktur som hans filmskapande: "[...] both point to the same ideal, both are theoretical or metalinguistic."<sup>73</sup> Min text har hitintills försökt betona Pasolinis organisation av verklighetens mystiska beskaftenheter ur ett poetiskt avseende, men också ur ett filmiskt. Detta gör att jag liksom Greene (och till viss del Deleuze) vill framhålla Pasolinis syn på filmkonsten som ett filosofiskt och ontologiskt ställningstagande, vilket i sin tur anas i verken.

## **2.6 Att representera verkligheten genom verkligheten; inre monologer om Guds rike**

För att förklara detta vidare vill jag först tydliggöra synpunkten ur vilken mina teorier strålar. Pier Paolo Pasolini var poet, vars inspiration och verktyg finner sin plats i det vi kallar verkligheten. Verkligheten är byggd av bilder, både yttre och inre, vilka i sin tur, med poesin förmedlas genom ett språk. Bilderna och språket blir således, för Pasolini, två moment i denna process som tillåts flyta ihop. Filmen är poetisk då den fångar samma bilder som poesin men förmedlar dem med bilden själv. Därför blir filmen verklighetens skriftspråk då den återger verkligheten genom verkligheten. Filmen blir också på detta vis poetisk; det ligger i dess natur. Via intervjun med Oswald Stack tydliggör Pasolini vissa oklarheter kring detta:

"In my view the cinema is substantially and naturally poetic, for the reasons I have stated: because it is dreamlike, because it is close to dreams, because a cinema sequence and a sequence of memory or of a dream – and not only that but things in themselves – are profoundly poetic: a tree photographed is poetic, a human face photographed is poetic because physicality is poetic in itself [...]"<sup>74</sup>

Med detta uttalande förklarar Pasolini delvis hur den poetiska filmen fungerar. Det blir dock än mer komplicerat då han med orden indikerar en högst personlig tanke. Att definiera ett verklighetens skriftspråk, liksom den poetiska filmen, är i sig självt problematiskt, vilket vi kan anta genom att ta del av kritiken som flödade i samband med Pasolinis yttranden. Vi tvingas dock bibehålla detta intrikata förhållningssätt till Pasolinis bilder då de finner sin mening i just det personliga och det subjektiva.

---

<sup>72</sup> Greene, *Cinema as Heresy*, s. 108.

<sup>73</sup> Rohdie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, s. 51.

<sup>74</sup> Stack, *Pasolini on Pasolini*, s. 153.

Jag ska i ett försök till försoning med alla dessa diffusa tankar kartlägga en motivation kring valet av de närstudier jag presenterat. Ledmotivet vilket presenterades inledningsvis understryker *sökandet efter verkligheten*, vilket filmerna i sin tur alla förmedlar. Detta sökande genomgår ständiga förändringar både karaktärsmässigt och estetiskt men belyser hela tiden människans eviga förfrågan om ”någonting annat”. Accattone och Mamma Roma vandrar hand i hand med medborgarpoeten som leder dem genom slummens ruinlandskap. De tror sig vilja uppnå en förändring, de söker efter sin verklighet, vilken visar sig bli deras undergång. Kristus-filmen uttalar samma problematik men förankrar sökandet i religionen, vilken i sin tur är människans tydligaste rop på hjälp. Den religiösa aspekten kan på så sätt aldrig undermineras och Jesus kanske blir den som bäst förkroppsligar det metaforiska anspråket i begreppet ”medborgarpoet” och förmedlingen av ”den andres” problematik. Efter dessa tre verk, som alla är sökande och religiösa, följer tre filmer som angriper samma temata men i annorlunda form. Sökandet tar här plats inom individen. Kung Oidipus söker efter svaret inom sig själv. Han vandrar bland människor men förblir ensam. Det är som att medborgarpoeten lämnat honom och svaret har plötsligt blivit en fråga; poemet förvandlas till berättelse och verkligheten slängs mellan drömmar och minnen, nutid och dåtid. I *Teorema* fastslås ensamheten ytterligare i sökandet. Detta undgår inte heller den hypotetiska enhetlighet som familjen representerar. Filmen varnar åskådaren, som sökande i ett vulkanlandskap finner en mycket mörk sanning i sin intima och plågade natur. Medea söker efter det utom-världsiga medan Jason söker efter sitt förflutnas rättigheter. Deras sökande driver dem till att finna varandra i ett möte som förgör dem båda.

Lars Gustaf Andersson skriver: ”I *Edipo re, Medea* [...] förekommer det flera gånger att en folkmassa tyst väntar på något. [- - -] Ofta är den narratologiska motivationen för scenen svag; den blir en gåta som frigör sig från det episka flödet.”<sup>75</sup> Denna iakttagelse blir talande för just sökandet. Med kameran fångar Pasolini människan i grupp, han låter åskådaren se gruppen men även individen. Ansiktena frigör sig i tur och ordning från grupperingen, likt scenen från berättelsens flöde. Med detta filmiska uttalande blir det poetiska i filmen påtagligt. Det är just människan som måste frigöra sig från grupperingen; hon skapar i sig själv ett ”poem” medan gruppen dikterar ”berättelsen”. Detta resonemang blir än mer adekvat om vi utvecklar Pasolinis ”filmen som verklighetens semiologi” med hjälp av en essä titulerad ”Samtal kring filmen”.<sup>76</sup> I denna text funderar han vidare kring reproduktionen och binder i sammanhanget in en metafor kring spegelns funktioner. Här förklarar Pasolini sin studie av

---

<sup>75</sup> Andersson, *Änglarnas barn*, s. 106.

<sup>76</sup> Pier Paolo Pasolini, *Skrifter i fel tid*, s. 187.

spegelbilden: "[...] vad är det egentligen man ser? Sig själv. Vad upptäcker man? Den egna och materiella närvaron. Undersökningarna av spegeln leder en oavvikligt tillbaka till en undersökning av sig själv."<sup>77</sup> Bilden av verkligheten blir alltså på detta vis verkligheten självt. Filmen tillåter oss, enligt Pasolini, att studera den och att hitta saker: "[...] som vi annars kanske inte sett."<sup>78</sup>

För att försöka konkludera i någorlunda mån blir det i slutändan studien av det fysiska objektet som för Pasolini ter sig intressant. Kameran, likt spegeln, är verktyg med vilka vi fångar bilder som gestaltar objekt. Skillnaden uppstår således i hur filmkameran tillåter oss att organisera bilderna och objekten och på så sätt reproducera just verkligheten. För att återkoppla till intervjun med Oswald Stack ställer vi oss slutligen frågan: men vad är det vi egentligen ser? Varpå Pasolini svarar: träden, människor, ansikten. Han fyller sedan i: "[...] physics is poetic in itself, because it is an apparition, because it is full of mystery, because it is full of ambiguity, because it is full of polyvalent meaning, because even a tree is a sign of a linguistic system. But who talks through a tree? God or reality itself."<sup>79</sup> Uttalandets slutliga konstaterande likställer gud med verkligheten. Meningen lyfter en ambivalent och problematisk hållning till det som vi inledningsvis ville reda ut; samtidigt som det nu blir svårt att hålla isär verklighetens skriftspråk och filmpoesin, klargörs det nu att de båda begreppen, i Pasolinis förhållande till verkligheten, på något sätt betyder samma sak. Vi kan nu finna en enhet i filmspråket, vilket vi således kan definiera. I ett tillägg ur Oswald Stacks intervjubok *Pasolini on Pasolini* finner vi utdraget: "Extract from an interview with Pasolini by Lino Pèroni, *Inquadrature*, 15-16, Autumn 1968". I denna intervju får Pasolini frågan kring karaktärsframställningarna i *Teorema*, vilken vi vet skildrar bourgeoisens arketyper och levnadssätt, då det är första gången han väljer att bemöta denna typ av miljö. Pasolini hävdar att valet grundar sig i enbart formella skäl. Han betonar hur *Teorema* inte gör anspråk på att skildra bourgeoisens livsstil utan snarare skall förmedla en människosyn: "They, too, are seen in this particular way which I call 'reverential', which is my way of looking at human beings (who, up to now have been subproletarians)."<sup>80</sup> Även om alla de filmer jag i denna text valt att lyfta fram, belyser olika slags problematik i form av samhällskritik och ideologiska spänningar, så blir det slutligen, i dessa filmer, de frontala upptagningarna av människan och hennes gudomliga "vördnadsfullhet" som länkar samman verkligheten med poesin. *Accattones* helgonbilder finner sig inte endast bland småtjuvar och prostituerade utan även i

---

<sup>77</sup> Pier Paolo Pasolini, *Skrifter i fel tid*, s. 193.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Stack, *Pasolini on Pasolini*, s. 153.

<sup>80</sup> Ibid, s. 158.

medelklassens blindhet i *Teorema*. Verklighetens skriftspråk skulle på så sätt kunna definieras genom människan som i slutändan, likt poemet från berättelsen, måste, såsom Lars Gustaf Andersson skriver: ”frigöra sig från det episka flödet.”<sup>81</sup>

### 3. Modersbild

Det är svårt att tala till dig som den son  
jag i mitt hjärta föga liknar.

Du är den enda i världen som ser vad som alltid funnits  
där, i mitt hjärta, före varje annan kärlek.

Därför måste jag säga dig det som är fruktansvärt att veta:  
Det är i din nåd som min ångest föds.

Du är oersättlig. Därför är det liv du givit mig  
dömt till ensamhet.

Och jag vill inte vara ensam. Min hunger efter kärlek  
är gränslös, kärlek till kropparna utan själ.

Därför att själen är i dig, den är du, men du  
är min mor och din kärlek är mitt slaveri:

Jag har gått genom barndomen som slav under den upphöjda,  
obotliga, känslan av att ha denna väldiga uppgift.

Det var livskänslans enda uttryck,  
enda färg, enda form: och nu är det slut.

Låt oss överleva: det är förvirringen  
i ett liv som återfötts bortom förnuftet

Jag bönfäller dig, åh, jag ber dig: dö inte ifrån mig.  
Jag är här, ensam, med dig, i en framtida vår...<sup>82</sup>

1962 skrev Pier Paolo Pasolini dessa rader, ”Supplica a mia madre”, vilket i Carl Henrik Svenstedts svenska översättning lyder: ”Bön till min mor”. Verserna beskriver en kärlek, en stomme som dikterar både människosyn och ursprung. I detta kapitel blir min avsikt att behandla just modersbilden, som för Pasolini följt med och skapat resonans i de rörliga bilderna. Jag vill med resonemangen etablera en tanke kring en ”ärvd verklighet” där Pasolinis förhållningssätt till föräldrarna blir outhärligt och beaktansvärt i förhållande till filmspråket och den politiska ideologin, men också till synen på filmkonsten i sig.

---

<sup>81</sup> Andersson, *Änglarnas barn*, s. 106.

<sup>82</sup> Pier Paolo Pasolini, *Jordiska rader*, (i urval och tolkning från italienskan av Carl Henrik Svenstedt), Bromma: Fripress bokförlag 1988, s. 57.



### 3.2 En högre sanning

Det som vi hitintills diskuterat i denna text grundar sig i Pasolinis kompromisslösa förhållningssätt till den tillvaron han befann sig i. Vi har diskuterat myter och ideologi, filmen och litteraturen. Åskådaren befinner sig hela tiden mitt i en kollision av himlakroppar där samtalet med Pasolini blir mycket intimt och fragilt. Medborgarpoetens storslagna subjektivitet krockar med ett barndomens ok där skuld och osäkerhet pulserar. Hursomhelst blir Pasolinis ärvda verklighet kanske den slutliga dialektiken i analysen av hans verk. Modersbilden i relation till fadersbilden blir på så sätt allt annat än egal.

Det finns en anledning till varför vi i Naomi Greenes monografi möter denna problematik redan i bokens inledning. Hon hävdar att föräldrarnas olikheter både i lynne och socialt ursprung grundlägger alla Pasolinis binära konstruktioner. I enkelheten beskrivs det faktum att fadern var fascist under Mussolinis regim medan moderns ideal präglades av det vi finner i den arkaiska och heliga världsbilden, där Pasolini mötte hennes villkorslösa kärlek.<sup>83</sup> Detta motiv blir kanske mest potent i undersökningen av poesin där spänningarna formades för att ständigt omformas. Robert S. C. Gordon, som jag tidigare nämnt, kartlägger de autobiografiska verktygen och extraherar dem ur skrifterna i sin *Forms of Subjectivity*.<sup>84</sup> Men såsom denna uppsats också vill understryka blir det även här viktigt att förstå hur poesin för Pasolini omfamnar filmens medium. Det som jag tidigare behandlat är hur ”Verklighetens Semiologi” sammanstrålar med ”filmen som poesi” och de blir här, för ovanlighetens skull, krafter som förenas. Och då poesin för Pasolini var en kärleksgåva från modern<sup>85</sup> återgäldas den nu i filmerna. Gordon exemplifierar detta genom att understryka modersbildens interaktion med det heliga i *Il Vangelo secondo Matteo*, där Pasolini väljer att gestalta Heliga Maria den äldre genom att tilldela rollen sin egen mor. Detta är, enligt Gordon, även ett grepp som binder in självrepresentationen i verket, som annars tillhör de alster där det självbiografiska inte är lika påtagligt.<sup>86</sup> Lars Gustaf Andersson styrker denna tes och nämner *Teorema* där vi åter ser Pasolinis mor, denna gång i rollen som en miraklernas budbärare. Hon gestaltar den bondkvinna som i en av filmens avslutande scener hjälper hembiträdet att återförenas med jorden vilken hon med sina tårar skall befrukta.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Greene, *Cinema as Heresy*, s. 4.

<sup>84</sup> Gordon, *Pasolini: Forms of Subjectivity* (boken diskuterar i första hand Pasolinis poesi och litterära förmågor men berör även vissa av filmerna).

<sup>85</sup> Se inledning kap. 1.

<sup>86</sup> Gordon, *Pasolini: Forms of Subjectivity*, s. 199.

<sup>87</sup> Andersson, *Änglarnas barn*, s. 133.

Pasolinis poetiska uttryck vilket betonar den ”vördnadsfulla människan” måste dock ställas i förhållande till en antites. Med moderns kärleksgåva finner vi också polemikens frenetiska hackande på samhällets omätliga beskaftenheter. Fadersbilden har således lika stor del i bilderna av verkligheten. Det tydligaste exemplet kan finnas i *Edipo re* där titeln i sig själv indikerar problemet. I intervjuerna med Pasolini beskriver Oswald Stack hur filmen verkar urskilja fadersbilden och fadershatet mer än modern och incesten, vilket i slutändan får berättelsen att ta ett anti-freudianskt steg.<sup>88</sup> Pasolini menar därefter att detta är naturligt: ”[...] historically I have put myself in a relationship of rivalry and hatred towards my father, so I am freer in the way I represent my relationship towards him, whereas my love for my mother has remained something latent.”<sup>89</sup> Att kärleken till modern är inneboende; en oförklarlig del av Pasolini själv, sprider även visst ljus över den dikt som inleder detta kapitel men fastslår kanske framförallt den eviga distansen till fadern. Här vill jag återkoppla scenariot till resonemangen kring *Edipo res* berättarstruktur och framföra poemet kontra berättelsen. Stack fortsätter intervjun och hävdar att prologen, vilken är direkt autobiografisk, i *Edipo re* också är filmens absoluta ljuspunkt. Men det uppstår en spänning mellan den och huvuddelen vilken skildrar den kollektiva myten och ideologin via individen Oidipus. Pasolini svarar och fastslår vissa saker:

I think the reason for that is that the beginning is the most inspired part of the film, because it is a fairly particular evocation of my early childhood; it is not an emotional evocation, it is strictly functional and synthetic, so this forced me to be lyrical, as one always has to be with memory, but at the same time to keep very tight control of the material. I think the Prologue in *Oedipus* is one of the best things I have ever done.<sup>90</sup>

Även om filmen i fråga målar upp olika problem angående psykologi, myt och ideologi blir det svårt för åskådaren och läsaren av Pasolini att bortse från detta uttalande kring inledningen i *Edipo re* som just beskriver en moder med sitt barn. Jag är beredd att hålla med Stack om att dessa bilder tillhör några av de mest kraftfulla hos Pasolini och att sekvensen sticker ut i förhållande till resten av filmen. Detta föranleder också diskussionen kring de inre och yttre kommunikationerna som hittas i poemen och i berättelserna. Scenen är mycket intim vilket i sin tur gör den lyrisk då bilderna av modern och barnet blandas med en kvickt svepande kamera som tar upp den gröna färgen bland träden och naturen. Isolerar man denna sekvens

---

<sup>88</sup> Stack, *Pasolini on Pasolini*, s. 119.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Ibid, s. 122.

finner man en subjektiv och inre kommunikation där poemet skildrar självrepresentationen i bilderna som i sin tur beskriver den latent moderskärleken. Sätter man sedan denna i förhållande till de kringliggande och yttre kommunikationerna skildras således fadershatet genom ett manifesterande. Manifestet innehåller ideologiska och psykologiska komplex vilka påvisar de polemiska essenserna i Pasolinis verk.

### 3.3 Den ärvda verkligheten

För att tala om en ”ärvd verklighet” blir det i fallet Pasolini viktigt att belysa bandet mellan en moder och en son. Pasolini hävdade att relationen mellan en moder och en son tog form av ett ”inre band”, vilket i kontrast till fadersrelationen inte var ”ideologiskt produktiv”. Faderns roll i förhållande till sonens var den av en slags historisk symbol. Det är hatet och kärleken mellan sonen och fadern som producerar historien, menar Pasolini.<sup>91</sup> I intervjun med Stack är det enligt Pasolini själv detta som driver exempelvis *Edipo re*. Han hävdar vidare hur kärleken inför modern befinner sig utanför historien.<sup>92</sup> Med detta antyds förhållandet mellan konsten och verkligheten eller kanske snarare verkligheten och *konstruktionen*. Begrepp som när de appliceras på Pasolini ständigt måste byta skepnader för att förstås till fullo. Om faderns fascism driver moderns anti-fascism måste således konstnärens universum präglas av dem båda. Bandet som förkroppsligar modern och sonen beskriver den inre dialogen som Pasolini för med sin verklighet, detta genom den poetiska filmen och verklighetens skriftspråk. Fadern å andra sidan beskriver i detta perspektiv en konstruktion som förmedlas genom historien, samhällskritiken och polemiken, detta i en yttre dialog. Verket uppstår då konsten är verkligheten, men också konstruktionen. Däri ligger just sökandet efter verkligheten och motorn för denna undersöknings inledande ord av Andersson som nu kan fyllas i:

Pasolinis frenetiska sökande efter ett uttryck som skulle kunna fånga det verkliga, en realism som kunde blottlägga livet självt om man så vill, var ett jagande efter vind. Det är som om han hela tiden måste använda konsten för att nå det verkliga, för att kunna ”älska” istället för att ”ha älskat”, för att – ”nästan galen av längtan” – kunna gripa det undflyende nuet. Men samtidigt ligger konsten ständigt som en hinna emellan honom och världen. Terzinerna om den desperata vitaliteten är i vägen; det utopiska tillståndet vore att dikten och konsten inte längre behövdes.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Stack, *Pasolini on Pasolini*, s. 120.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Andersson, ”Pier Paolo Pasolini och ’Gramscis aska’”, i *Utsikter – föreläsningar från Helgonabacken*, 1997, s. 22.

Motsättningen i detta dilemma dikterar också villkoren för den ”ärvda verkligheten” som är en verklighet men samtidigt en konstruktion. Och även om det till viss del är konsten som skapar denna ”hinna” är det också de självbiografiska verktygen som hindrar Pasolini från att bryta sig loss.

Det blir hursomhelst ofrånkomligt att bemöta relationen till föräldrarna i läsningen av Pasolinis oeuvre, då den speglar kärnan av hans konstnärskap men också människosynen. Därför vill jag avslutningsvis trots allt lägga aningen mer tyngd vid just modersbilden då det är den som för Pasolini, såsom Naomi Greene uttrycker det: ”[...] shaped his most fundamental attitudes.”<sup>94</sup> Detta gör hon i samband med att hon citerar Pasolini talandes i tredje person om hur föräldrarnas ideal skiljdes åt men avgörs i synen på konformism. Faderns konformism stammar ur fascismen medan moderns traditionstrohet utgör en respekt inför frihet och upproriskhet.<sup>95</sup> Kärleksgåvan som först endast bestod av konsten tudelas nu plötsligt och öppnar resonemanget för denna uppsats sista kapitel, vilket grundar sig i frågeställningar kring just frihet och uppror.

#### 4. Iasis’ stjärna

Från den sidan av dansbanan, ovan cementvälten, föddes nu Iasis’ stjärna.<sup>96</sup>

Orden finner sitt sammanhang i prosaförsöket *Amado mio*, vilken snarare kanske kan ses som en längre novell. Boken som förblev opublicerad fram till 1982 kom till redan 1948 och berör ytterligare ett komplext förhållande till verklighetens principer för den unge Pasolini; nämligen sexualiteten.<sup>97</sup> Naomi Greene skriver: ”At the heart of this deeply ambivalent nexus of conformism and rebellion lay his homosexuality. In his eyes the cast his sexuality would assume was apparent even in the earliest childhood.”<sup>98</sup> Pasolinis insikt om sin egen sexualitet trädde fram mycket tidigt, den har följt med honom, format honom och tyngt honom. Lars Gustaf Andersson tar i sin avhandling upp termen ”la diversità”, ett begrepp som han skriver finner sin essens i en slags antites; en ständig motsättning, ett ständigt utanförskap.<sup>99</sup>

---

<sup>94</sup> Greene, *Cinema as Heresy*, s. 5.

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> Pier Paolo Pasolini, *Amado mio*, Stockholm, Italienska Kulturinstitutet 2010, övers. Gustav Sjöberg, första upplagan tryckt 1982: Garzanti Editore: Italien, s. 17. (Första upplagan av denna bok har tryckts i 500 exemplar den 30 september 2010 hos Grafiche, Savignone (Genua), Italien. Exemplar nr: 031.)

<sup>97</sup> Pasolini, *Amado mio*, 2010.

<sup>98</sup> Greene, *Cinema as Heresy*, s. 5.

<sup>99</sup> Andersson, *Änglarnas barn*, s. 18-19.

Andersson understryker också att detta utanförskap inte endast kopplas till homosexualiteten utan drivs genom just de estetiska och ideologiska kollisionerna.<sup>100</sup> Min förhoppning är att detta också framgått under denna texts genomgång. Men i förankring till *Amado mio* kan just utforskandet av sexualiteten bli det som, för tillfället, är mest intressant. Den kan retrospektivt ses som ett startskott för antitesen.

## 4.2 Amado mio

I denna nytryckta upplaga av verket finner läsaren ett förord ”till den unge Pasolini”.<sup>101</sup> Detta förord är egentligen ett efterord och är komponerat av Rinaldo Rinaldi, vars text förtäljer hur den unge Pasolini efter kriget nu befinner sig i moderns Friulien.<sup>102</sup> *Amado mio* finner sitt ursprung i en mycket aktiv tid för Pasolini både i litterära och politiska avseende men tämligen betungande i närmandet av sexualiteten och accepterandet av den. Vad gäller bokens utformning i berättelse och språk, blir den typisk för Pasolinis konstnärsröst. *Amado mio* utspelar sig på den friuliska landsbygden och beskriver ett liv av utforskning och vitalitet då berättelsens huvudkaraktär Desiderios intellektuella drifter överförs i en fysisk åtrå och lidelse inför den aningen yngre pojken Iasis. Rinaldi framhåller i sitt efterord hur intrigen är en: ”[...] ‘typsituation’ för hela Pasolinis litterära verk[...]”<sup>103</sup> Detta förtydligar han senare genom att koppla berättelsen till poesin och novellerna som även beskriver detta ”manliga eros” och kärleken inför det kollektiva och oförstörda. En ytterligare aspekt av Pasolinis auteurskap är också användandet av referenser vilket understryks genom Desiderios intellektuella utsvävningar i citerandet av exempelvis Dostojevskij och Kafka. Den filmiska noten möter vi i titeln som anspelar på Charles Viders *Gilda*, i vilken Rita Hayworth rasande elegant framför sången *Amado mio*.<sup>104</sup>

Rinaldi belyser i detta sammanhang Pasolinis känsla för de stilistiska experimenten vilka beblandas med hans litterära kunnande. Han skriver: ”*Amado mio* utgör i detta perspektiv en exemplarisk text, då distanseringen från biografiska uppgifter och ’nedkylandet’ av det homosexuella begäret här sker genom en litterär citatteknik.”<sup>105</sup> Denna ”litterära citatteknik” är något vi ständigt möter i filmerna, även om den homosexuella tematiken inte alltid är lika

---

<sup>100</sup> Andersson, *Änglarnas barn*, s. 18-19.

<sup>101</sup> Pier Paolo Pasolini, *Amado mio*, s. 9, (ur förordet av Rinaldo Rinaldi, s. 9-13.).

<sup>102</sup> Pier Paolo Pasolini, *Amado mio*, s. 9, (ur förordet av Rinaldo Rinaldi, s. 9-13.).

<sup>103</sup> Pier Paolo Pasolini, *Amado mio*, s. 9, (ur förordet av Rinaldo Rinaldi, s. 9-13.).

<sup>104</sup> Pier Paolo Pasolini, *Amado mio*, s. 9, (ur förordet av Rinaldo Rinaldi, s. 9-13.).

<sup>105</sup> Pier Paolo Pasolini, *Amado mio*, s. 9, (ur förordet av Rinaldo Rinaldi, s. 9-13.).

påtaglig som i exempelvis *Amado mio*. Den fungerar i detta specifika fall som just ett ”nedkylande” eller som en rökridå om man så vill.

Det som ursprungligen är bokens förord är förmedlat av Pasolini själv, men är i utgåvan jag själv innehaver ett tillägg eller efterord. I det kämpar Pasolini med den sexuella ambivalensen. Han känner skuld och ett behov av att förklara sig inför läsaren. Utanförskapet blir vemodigt påtagligt och vi som läsare och åskådare slungas ännu längre in i tiden och framtiden som Pasolini med sin verklighet förmedlar.

### 4.3 Världens begynnelse

Bakom den litterära citattekniken och den överblickande skulden finner vi hursomhelst Iasis’ stjärna. *Amado mio* är en skrift där människan florerar i ett orört landskap bland lidelsens krafter. Den Pasolini-kunnige skribenten, poeten och samhällsdebattören Göran Greider skriver i Dagens Nyheter 2010 en recension av boken där han betonar följande:

Efter bara några sidor inser jag att jag läser en urtext i Pasolinis skapelseberättelse: här finns det intensiva dröjandet vid de mest finnerviga skiftningarna i ansikten och kroppar, här är de nakna bondpojkar vid floden Tagliamentos stränder – ett kollektivt Eros som den unge Desi, Pasolinis alter ego, oemotståndligt dras till. Desi smälter samman med det han älskar men blir i samma stund en främling i denna värld.<sup>106</sup>

Meningarna binder rungande samman det som jag med denna uppsats vill påvisa vara Pasolinis ständiga drivkraft i konsten. Från att inledningsvis följa medborgarpoetens steg fann vi filmaren som ville beskriva verkligheten genom verkligheten själv. Poesin som slogs samman med de rörliga bilderna kom att beskriva människans vördnadsfullhet i förhållande till omgivning och sökandet efter ”något annat”. Med kameran fritog Pasolini människan från ”det episka flödet”.<sup>107</sup> Han lät måla upp helgonbilder genom hennes gåtfullhet. Från de frontala upptagningarna i *Accattone* genom det neorealistiska arvet till Kristus-figuren som i det arkaiska panoramat vandrar mot industriernas gap där den blinde Kung Oidipus letar efter sitt öde. Trots att den polemiska tonen vässas och fadershatet pulserar är det genom modern och objektens poetiska beskafter som bilden av människan blir bilden av verkligheten. Det är precis som om Iasis’ stjärna ännu inte släckts.

---

<sup>106</sup> Göran Greider, ”Pier Paolo Pasolini: ‘Amado mio’”, *Dagens Nyheter* 2010-11-02. Hämtat från <http://www.dn.se/dnbok/bokrecensioner/pier-paolo-pasolini-amado-mio/> - 2013-12-04, kl. 18:21.

<sup>107</sup> Andersson, *Änglarnas barn*, s. 106.

De filmer jag i denna uppsats valt att analysera beskriver för åskådaren en slags andlighet, vill jag mena, både i estetik och tematik. Pasolinis biografi lever med dem och föder således *den poetiska filmen* och *verklighetens semiologi* vilket jag i slutändan hävdar finner sin plats i hans syn på människans varelse. Även om den stundtals utstrålar pessimism så är det optimismen jag här väljer att bemöta. För filmvetaren blir detta problematiskt i mötet med Pasolini då monstret *Salò* flåsar tungt i bakgrunden.<sup>108</sup> Trots att jag tidigare inte nämnt denna film finner jag den i sammanhanget ändå givande och fruktbar för slutsatsen. Jag vill åter ta hjälp av Anderssons *Änglarnas barn* vilken avslutas med en genomgående närläsning av *Salò*. Slutsatsen som görs i denna beskriver en dialektik utan synteser. Andersson beskriver hur Pasolini genom *Salò* frigör åskådaren från att skapa sig helheter.<sup>109</sup> Han skriver: ”I *Salò* lämnas försöken till försoning. Här finns ett gravtal över det förlorade heliga och ett porträtt över den nya världens ansikte. I *Salò* tar Pasolini också till sist sin hand från änglarnas barn. De lämnas i en foxtrot medan libertinerna ödelägger världen.”<sup>110</sup> Orden är med all rätt slutgiltiga. Pasolinis syn på människans ontologi förändrades drastiskt, framförallt på slutet av 1960-talet och in på 70-talet. *Salò* är genom hans död 1975 slutorden för konstnärskapet. Men med *Amado mio* i åtanke blir Pasolinis livsverk på något sätt inte längre linjärt. Den dröjande och sökande kameran som fångar kroppar och ansikten skapar med metaforiska medel en cirkel vars fokus föder Iasis’ stjärna. I en svunnen spegelbild av *Salòs* mörker formade den unge Pier Paolo Pasolini en ändlös kärlek bland ”söndagsfyllon” och ”sjungande ynglingar”. De unga pojkarna blickar ut över ett förlorat arkaiskt landskap men inser trots allt människans mirakel:

”Ser du Iasis”, viskade Desi leende och satte sig på räckets, ”där nere är världens begynnelse.”<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, (*Salò – eller de 120 dagarna i Sodom*, 1975) filmen är kanske Pasolinis mest (ö)kända verk då den symboliserar hans främsta hatbrev till den värld han långsamt såg gå under. *Salò* binder samman två förlagor i Marquis de Sades *De 120 dagarna i Sodom* och Dantes allegoriska vandring genom Infernot. Pasolini sprider sedan ut dessa på ett scenario där de fyra libertinerna förkroppsligar fascismens mörka anlete vilken i detta fall utforskar makten genom människans mest perverterade sexuella utsvävningar. Filmen släpptes kort efter Pasolinis död 1975 och blir i detta sammanhang likt *Amado mio* postumt utgiven, men än på skilda sidor av det konstnärliga spektrumet.

<sup>109</sup> Andersson, *Änglarnas barn*, s. 190.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Pier Paolo Pasolini, *Amado mio*, 2010, s. 90.

## Sammanfattning

Pier Paolo Pasolini var poet. Genom noga beräkningar anas detta i filmerna. I de första långfilmerna *Accattone*, *Mamma Roma* och *Il Vangelo secondo Matteo* finner vi som åskådare rester av neorealistiska stilgrepp. Även tematiken blir analog med denna filmrörelse. Pasolini lyckades dock ta ett steg från detta med ett uppbrutet berättande vad gäller bildkomposition. Frontala upptagningar av unga hallickarna och prostituerade tvingar åskådaren att dröja kvar vid deras ansikte. Han beskriver med dessa bilder ett trasproletariat vars sökande efter framtiden inte når utanför den romerska slummens ruiner. Tematiken kan ses som en avart från de första novellerna som utspelar sig i just dessa miljöer. Exempel på dessa är *Ragazzi di vita* och *Una vita violenta*. Pasolini beskriver häri livets unga pojkar vars ”ovetande” konstaterar en helighet och vördnadsfullhet han fann i människan som varelse. Den religiösa tematiken är ständigt närvarande och beblandas successivt med ideologiska övertygelser. *Il Vangelo secondo Matteo* utvecklar Pasolinis filmspråk då den närmar sig en mer ”dokumentär” stil i förhoppning om att var så tidsenlig som möjligt men också trosenlig. Vi finner i denna ett tydligt prov på Pasolinis problemkomplex vilka rör sig ständigt mellan myt och ideologi. Filmen ger honom en internationell skjuts och väcker blandade åsikter både hos Vatikanen och den dåvarande vänstern.

1965 ger sig Pasolini in i en lingvistisk och semiologisk diskussion i hopp om att definiera ett verklighetens skriftspråk. Med detta vill han hävda att filmens natur finner en frände i poesin. Teorierna får mothugg men är fundamentalt intressanta att behandla i förhållande till Pasolinis syn på filmkonsten i sig men också synen på människan. Häri ligger denna uppsats primära syfte: att påvisa en koppling mellan Pasolinis poetiska avtryck i filmerna. De filmer som introduceras i samband med detta är *Teorema*, *Edipo re* och *Medea*. Nu blir den *poetiska prägeln* aningen mer komplex att finna då estetiken förändras. Pasolini använder begrepp som ”poem” och ”berättelse” för att definiera ”filmen som poesi”. Begrepp som jag försökt sprida ut över filmskapelserna för att belysa hur de fungerar inom de visuella aspekter som Pasolini presenterar. Vidare har försök gjorts att kartlägga denna filmpoesi vilket har förankrats i hur Pasolini använder olika slags filmuniversum. Åskådaren slängs mellan autobiografiska subjektiviteter och användandet av förlagor för att beskriva olika typer av verkligheter i ideologisk och mytisk benämning. Kartläggningen av ”Verklighetens Semiologi”, det vill säga att filmen representerar verkligheten med verkligheten själv, grundar sig hur Pasolini ser de världsiga tingens, inklusive människan, som ”vördnadsfulla” och



”heliga”, vilket i sin tur gör dem poetiska. Alltså blir begreppen svåra att åtskilja då verkligheten i sig själv är poetisk.

För att vidare analysera detta och öppna ytterligare diskussioner resonerar jag kring Pasolinis förhållande till föräldrarna vilket visar sig vara avgörande för både filmen och poesin. Modersbildens kärleksfulla beskrivelser ställs mot en stramare förhållning till fadern. Här finner vi hur poesin och människans vördnadsfullhet beskriver det mytiska, vilket i sin tur angriper en mer polemisk och samhällskritisk ton i fadershatets manifest. Dessa världar kolliderar ständigt och definierar i slutändan hela Pasolinis filmkonst.

I en avslutande diskussion lyfter jag fram just människan och hur Pasolinis kamera sakta dröjer kvar vid hennes ansikte. Vilket grundlägger hela aspekten kring filmen som poesi och verklighetens semiologi. Här återstrålar jag till poesin och litteraturen, denna gång i form av prosaförsöket *Amado mio*. I boken avslöjas den sexuella ambivalensen och berättelsen förtäljer hur den unge Desiderios förälskar sig djupt i pojken Iasis. Begreppet Iasis’ stjärna använder jag avslutningsvis som metafor för kärnan av hela Pasolinis filmskapelser. Kärleken är ljuv men fylld av skuld och osäkerhet. Precis som människan. Iasis’ stjärna ställs i slutändan mot mörkret i *Salò* som sluter den cirkulära aspekten av Pasolinis oeuvre. Det är optimismen som avslutningsvis betonas i de verk jag väljer att bemöta då de beskriver en slags andlighet. Iasis’ stjärna är helgonbilderna i *Accattone* och *Mamma Roma*, den är också profetens sökande i Kristus-filmen. Den följer oss i de autobiografiska momenten och förklarar kärleken till modern men också hatet gentemot fadern.

”Filmen som poesi”, ”verklighetens skriftspråk” och Iasis’ stjärna finner alla sina essenser i Pasolinis ständiga sökande efter verkligheten. De är också konstens dubbeltydighet och sexualitetens ambivalens som i en paradox ständigt hindrade honom från att någonsin finna den.

# Litteratur

## Tryckt material

### Böcker

Andersson, Lars Gustaf, ”Pier Paolo Pasolini och ’Gramscis aska’”, i *Utsikter – föreläsningar från Helgonabacken*, ABSALON Skrifter utgivna vid litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Lars Gustaf Andersson, Anders Palm, Johan Stenström, Jenny Westerström, Författarna och Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1997, (s. 9-23).

Andersson, Lars Gustaf, *Änglarnas Barn: En studie i Pier Paolo Pasolinis filmer*, Lund: Bokbox förlag: Nova Press 1992.

Bondanella, Peter, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, (1983, tredje reviderade upplagan) New York: Continuum International 2001.

Gordon, Robert S. C., *Pasolini: Forms of Subjectivity*, New York: Oxford University Press 1996.

Greene, Naomi, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, New Jersey: Princeton University Press 1990.

Lundgren, Arne, ur förordet till Pier Paolo Pasolini: *Gramscis aska* (Urval och tolkning av Arne Lundgren), Stockholm: Garzanti Editore & René Coeckelberghs Bokförlag 1975.

Pasolini, Pier Paolo, *Amado mio*, Stockholm, Italienska Kulturinstitutet: 2010, övers. Gustav Sjöberg, första upplagan tryckt 1982: Garzanti Editore: Italien, (Första upplagan av denna bok har tryckts i 500 exemplar den 30 september 2010 hos Grafiche, Savignone (Genua), Italien. Exemplar nr: 031.)

Pasolini, Pier Paolo, *Gramscis aska* (Urval och tolkning av Arne Lundgren), Stockholm: Garzanti Editore & René Coeckelberghs Bokförlag 1975.

Pasolini, Pier Paolo, *Heretical Empiricism*, Translated from *Empirismo eretico* 1972, Aldo Garzanti Editore, by Ben Lawton and Louise K. Barnett, First Eng. ed. by Indiana University Press 1988, Second eng. ed. by New Academia Publishing, Washington 2005.

Pasolini, Pier Paolo, *Jordiska rader*, (i urval och tolkning från italienskan av Carl Henrik Svenstedt), Bromma: Fripress bokförlag 1988.

Pasolini, Pier Paolo, *Pier Paolo Pasolini: Poems*, selected and translated by Norman MacAfee with Luciano Martinengo (fösta uppl. 1982) New York: Farrar, Straus and Giroux 1996.

Pasolini, Pier Paolo, *Ragazzi di Vita*, (1955, detta exemplars första tryckning 2007 som ”The Ragazzi”), denna övers. först publicerad 1986, Carcanet Press Limited, Manchester 2007.

Pasolini, Pier Paolo, *Skrifter i fel tid* (Urval och översättning av Ingamaj Beck), Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposium 1993.

Stack, Oswald, *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack*, London: Thames and Hudson, BFI 1969.

Rohdie, Sam, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, Indiana Universtiy Press, London, by the British Film Institute 1995.

Rumble, Patrick, ”Accattone”, *The Cinema of Italy*, Edited by Giorgio Bertellini, London: Wallflower Press 2004.

## **Artiklar**

Scaglia, Bill R., *Towards a Semiotics of Poetry and Film: Meaning-Making and Extra-Linguistic Signification*, *Literature/Film Quaterly*; 2012; 40, 1; ProQuest Direct Complete, s. 46-53.

## Otryckt material

### Nätresurser

Greider, Göran, ”Pier Paolo Pasolini: ‘Amado mio’”, *Dagens Nyheter* 2010-11-02. Hämtat från <http://www.dn.se/dnbok/bokrecensioner/pier-paolo-pasolini-amado-mio/> - 2013-12-04, kl. 18:21.

### Filmer

*Accattone*. Produktionsbolag: Arco Film, Cino del Duca, Italien, 1961. Producent: Alfredo Bini. Regissör: Pier Paolo Pasolini. Manusförfattare: Pier Paolo Pasolini. Fotograf: Tonino Delli Colli. Klippning: Nino Baragli. Originalmusik: Johann Sebastian Bach. Skådespelare: Franco Citti (Accattone), Franca Pasut (Stella), Silvana Corsini (Maddalena), Paola Guidi (Ascenza), Adriana Asti (Amore). Längd: 117 min, Svartvitt.

*Mamma Roma*. Produktionsbolag: Arco Film, Italien, 1962. Producent: Alfredo Bini. Regissör: Pier Paolo Pasolini. Manusförfattare: Pier Paolo Pasolini. Fotograf: Tonino Delli Colli. Klippning: Nino Baragli. Originalmusik: Carlo Rustichelli. Skådespelare: Anna Magnani (Mamma Roma), Ettore Garofolo (Ettore), Franco Citti (Carmine), Silvana Corsini (Bruna), Luisa Loiano (Biancofiore). Längd: 102 min, Svartvitt.

*Il Vangelo secondo Matteo (Matteusevangeliet)*. Produktionsbolag: Arco Film, Italien, 1964. Producent: Alfredo Bini. Regissör: Pier Paolo Pasolini. Manusförfattare: Pier Paolo Pasolini. Fotograf: Tonino Delli Colli. Klippning: Nino Baragli. Originalmusik: Luis Enriquez Bacalov, Carlo Rustichelli. Skådespelare: Enrique Irazoqui (Jesus Kristus), Margherita Caruso (Maria d.y.), Susanna Pasolini-Colussi (Maria d.ä.), Marcello Morante (Josef), Mario Socrate (Johannes Döparen), Settimio di Porto (Petrus). Längd: 131 min, Svartvitt.

*Edipo re (Kung Oidipus)*. Produktionsbolag: Arco Film (Rom), Somafis (Casablanca), Italien, 1967. Producent: Alfredo Bini. Regissör: Pier Paolo Pasolini. Manusförfattare: Pier Paolo Pasolini. Fotograf: Giuseppe Ruzzolini. Klippning: Nino Baragli. Originalmusik: Fausto Ancillai (eg. sound mixer). Skådespelare: Silvana Mangano (Iokaste), Franco Citti (Oidipus), Alida Valli (Merope), Carmelo Bene (Creonte, Creon), Julian Beck (Tiresia, Tiresias), Luciano Bartoli (Laio, Laius). Längd: 105 min, färg (Technicolor).

*Teorema*. Produktionsbolag: Aetos Produzioni, Euro International, Italien, 1968. Producent: Manolo Bolognini, Franco Rossellini. Regissör: Pier Paolo Pasolini. Manusförfattare: Pier Paolo Pasolini. Fotograf: Giuseppe Ruzzolini. Klippning: Nino Baragli. Originalmusik: Ennio Morricone, Wolfgang Amadeus Mozart. Skådespelare: Silvana Mangano (Lucia, modern), Terrence Stamp (Besökaren), Massimo Girotti (Paolo, fadern), Anne Wiazemsky (Odetta, dottern), Laura Betti (Emilia, hushållerskan), Andrés José Cruz Soublette (Pietro, sonen), Ninetto Davoli (Budbäraren). Längd: 105 min, Svartvitt alternerat med färg (Eastmancolor).

*Medea*. Produktionsbolag: San Marco, Rosima Anhalt (Rom), Les Films Number One (Paris), Janus Films und Fernsehen (Frankfurt), Italien, 1969. Producent: Franco Rossellini, Marina Cicogna. Regissör: Pier Paolo Pasolini. Manusförfattare: Pier Paolo Pasolini. Fotograf: Ennio Gaurneri. Klippning: Nino Baragli. Originalmusik: Pier Paolo Pasolini, Elsa Morante. Skådespelare: Maria Callas (Medea), Giuseppe Gentile (Jason), Massimo Girotti (Creon, kungen över Korint), Laurent Terzieff (Chiron, kentauren), Margareth Clementi (Glauce), Annamaria Chio (sköterska), Paul Jabara (Pelias), Sergio Tramonti (Absyrtus, Medeas broder), Luigi Barbini (argonaut), Graziella Chiarcossi (Glaucés sköterska). Längd: 111 min, Färg (Eastmancolor).

### **I uppsatsen har följande filmer även nämnts:**

*L'Avventura (Äventyret)*. Produktionsbolag: Produzioni Cinematografiche Eroupee (Rom) och Société Cinématographique Lyre (Paris), Italien/Frankrike, 1960. Regissör: Michelangelo Antonioni.

*La dolce vita (Det ljuva livet)*. Produktionsbolag: Riama Film, Italien, 1960. Regissör: Federico Fellini.

*Sopraluoghi in Palestina (På plats i Palestina)*. Produktionsbolag: Arco Film, Italien, 1965. Regissör: Pier Paolo Pasolini.

*Gilda*. Produktionsbolag: Columbia Pictures Corporation, USA, 1946. Regissör: Charles Vidor.

*Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò eller de 120 dagarna i Sodom)*. Produktionsbolag: Prouduzione Europee Associati, Les Productions Artistes Associés, Italien, 1975. Regissör: Pier Paolo Pasolini.